705
.P23
1912

4e Année

PARISIA

LA PEINTURE CHINOISE

ET

L'ART BOUDDHIQUE TIBÉTAIN AU MUSÉE GUIMET

PAR

J. Hackin

ET

PROMENADES ARTISTIQUES A LA Cie CHINOISE TONYING

PAR

D. de Berkem

ADMINISTRATION-RÉDACTION :

Paris — 9, Rue de Fleurus — Paris

SMITHSONIAN
INSTITUTION
814.

v. 4 (1912-3)

PARISIA

LA PEINTURE CHINOISE

ET

L'ART BOUDDHIQUE TIBÉTAIN AU MUSÉE GUIMET

PAR

J. Hackin

ET

PROMENADES ARTISTIQUES A LA C^IE CHINOISE TONYING

PAR

D. de Berkem

These Pieces are now on exhibition at our galleries Arthur of London, 603-5th ave. 104 pieces in all

ADMINISTRATION-RÉDACTION :

PARIS — 9, RUE DE FLEURUS — PARIS

705
.P23
1912

705
1P23
copy 2

La Peinture chinoise et l'Art bouddhique tibétain

Jusqu'à ces dernières années, nos connaissances, en matière de peintures chinoises, se bornaient à des données purement bibliographiques et biographiques, résultats d'une patiente compilation des auteurs chinois; mais, en fait, les œuvres picturales étaient assez mal connues. Le musée du Louvre exposa, dès 1904, un certain nombre de peintures rapportées de Chine par M. Pelliot; elles furent commentées par M. Chavannes (T'oung Pao, 1904). M. Guimet avait reçu, à peu près à cette époque, quatre peintures portant les cachets des peintres célèbres de la dynastie des Song et des Yuan : l'empereur Houei-tsong, Tchao Po-kiu, Ma Lin et Tchao Meng-fou. Ces œuvres lui avaient été offertes par l'impératrice Tseu-hi. Laissons à M. Guimet le soin de nous renseigner sur les causes de cette libéralité : « Lorsque le duc Tsaï Tse, cousin de l'empereur de la Chine, visita le Musée, il remarqua deux sceaux en jade que j'avais achetés après la dernière guerre et qu'il reconnut pour avoir appartenu à l'impératrice douairière Tseu-hi. Tous

Fig. 1.

Fig. 2.

deux avaient été faits pour l'empereur K'ien-long, l'un quand il eut soixante-dix ans, l'autre pour célébrer ses quatre-vingts ans. Le duc me demanda de les acquérir pour les remettre à l'impératrice. Comme ils faisaient partie de ma collection personnelle, il ne pouvait être question d'achat, mais je me fis un devoir d'aller les porter le lendemain à l'hôtel où logeait le duc.

La réception qui me fut faite me montra l'importance que l'on attachait à la restitution de ces objets historiques, et, quelques mois plus tard, Sa Majesté daigna m'envoyer quatre peintures datées des Song et des Yuan. »

M. Guimet groupa ensuite autour de ces quatre peintures une série d'œuvres choisies; il fut en mesure de montrer, en mai 1910, un ensemble documentaire des plus intéressants. De généreux donateurs avaient également contribué à l'enrichissement de cette nouvelle galerie (voir fig. 2,

3, 4, dons de Mme Pellerin). Un catalogue donnait la traduction des notices qui, presque toujours, accompagnent les peintures; ces commentaires reflètent, avec une précision remarquable, ce sens profond et avisé de la nature qui caractérise les paysagistes chinois. Ces petites poésies complètent, précisent et animent ces paysages déjà si puissamment évocateurs.

J'ai noté, au hasard, quelques traductions de ces notices.

Sous une peinture représentant un musicien jouant dans la campagne : « ... Je suis entré dans un verger, le calme règne au loin dans les montagnes et les vallées. Les bois et les forêts sont d'aspect agréable. Nous n'entendons que le chant des oiseaux mêlé au bruit des pins agités par le vent. Mon amour du calme et du silence semble être compris par la nature. »

Sur une peinture de K'ieou Ying, des vers de son ami le peintre-poète

Fig. 3.

Wen Tcheng-ming (dynastie des Ming, XVIe siècle) : « En rentrant chez moi, je tiens une longue canne sur laquelle je m'appuie; devant la porte de bambous, je regarde le soleil qui va se coucher sur la montagne avec une grande variété de teintes. »

FIG. 4.

Du même, sur une autre peinture : « Le poète T'ang Tseu-si disait : « La « montagne calme est solitaire et le jour « paraît long comme une petite année. « J'habite au milieu de l'amoncellement « des montagnes, entre le printemps et « l'été. Il y a des mousses vert sombre, « et les fleurs, en tombant, couvrent le « sentier. »

Le beau travail de M. R. Petrucci : « La philosophie de la Nature dans l'art de l'Extrême-Orient » a très heureusement mis en lumière les qualités maîtresses des paysagistes chinois, qualités qu'un observateur superficiel ou non averti méconnaît souvent, parce que trop asservi à nos conventions particularistes. Les peintres chinois, nous dit M. Petrucci « s'égarent dans la vision de la nature, se baignent de ses apparences, se noient dans son infini. Seulement, et c'est là que se marque la différence essentielle des psychologies orientales et occidentales; loin d'exaspérer ce monde intérieur, cette construction individuelle et fausse qui, chez nous, a toujours écarté nos rêveries de la nature et les a, au contraire, projetées dans un monde artificiel, en Orient, c'est dans la nature elle-même que s'égare

le rêve; sur ses lois obscures, sur ses rapports harmonieux, sur ses principes parfaits comme une œuvre d'art, l'intelligence de l'homme exerce ses facultés de compréhension et son pouvoir de réalisation. »

Tout autre nous apparaît le Tibet; il oppose à la puissante originalité de la Chine, à ses traditions millénaires, le conservatisme religieux le plus étroit; les populations sans culture, converties à la loi du Bouddha, conservent encore, pieusement stéréotypées, les traditions iconographiques de l'Inde. Le Tibet reste donc, aux yeux de l'archéologue, le Conservatoire précieux de l'art bouddhique.

Le musée Guimet possède l'une des plus belles collections lamaïques du monde : statues, peintures, objets rituels. Un apport récent, constitué par la collection libéralement offerte au Musée par M. Jacques Bacot, renforce encore l'intérêt du fonds primitif. Choisissons, au hasard, quelques pièces; commentées, elles permettront éclaircissements sur l'histoire du Bouddhisme au Tibet et sur la légende du Bouddha.

Fig. 5.

Voici, tout d'abord, le grand propagateur du Bouddhisme au Tibet, le moine Padmasambhava (fig. 9). Appelé par le roi Khri-sron-lde-bcan (756-798 après J.-C.); il réussit à vaincre l'opposition des sectateurs de la religion primitive; son Bouddhisme, déjà fortement dénaturé par des emprunts aux rites macabres des sectateurs de Çiva, convenait admirablement, par le côté grossier de sa démonologie exacerbée, à ces Barbares ultramontains; ils hospitalisèrent avec enthousiasme les innombrables divinités de ce Panthéon, qui remplaçait fort avantageusement leurs grossiers fétiches.

Fig. 6.

Une réaction se dessina, vers le xie siècle, en faveur d'une réforme, d'un retour à des pratiques plus pures. Elle fut réalisée par Tsong-kha-pa (1357-1419 après J.-C.) (fig. 7). Les attributs caractéristiques de Tsong-kha-pa, le livre et l'épée posés sur deux tiges de lotus manquent sur notre figure. On les trouve, portés par le Bodhisattva Manjuçrî (fig. 6 et 10), sa divinité tutélaire. Les reproductions donnent une idée assez complète de la valeur artistique de ces statuettes.

Ces pièces sont, pour la plupart, d'une exécution technique remarquable. L'absence de moules, surtout pour la fabrication des petites pièces, fait que, chacune d'elles constitue une réplique sensiblement différente du modèle dont on respecte d'ailleurs très rigoureusement les attributs et l'attitude générale. Chaque artiste conserve ainsi son originalité tout en restant tributaire de sa sphère d'influence artistique; que ce soit Lha-sa, le Dergué ou la région de Tachilhunpo (Bkra-çis-lhun-po). On obtient ainsi des œuvres au charme étrange et divers; depuis ces divinités dont le déhanchement gracieux rappelle les plus belles productions de l'école indienne, jusqu'aux Bodhisattvas rigides et hiératisés qui pourraient prendre place sous le portail d'une église médiévale.

L'Amitâyus (fig. 8) (Bouddha de la vie infinie), qui tient dans ses mains réunies le vase d'amrita (ambroisie) est d'une exécution remarquable.

Des peintures, dont les sujets sont très strictement déterminés, se reproduisent par le moyen de poncifs semblables aux modèles employés en Occident pour la reproduction sur étoffe des dessins de broderies. Ces œuvres,

Fig. 7.

richement encadrées de soieries chinoises, sont harmonieuses et décoratives; leurs teintes vives, inattendues, se juxtaposent sans se heurter. Des personnages maniérés, aux gestes précieux, évoluent ou méditent au milieu de paysages étranges, qui évoquent à la fois la richesse des enlumineurs persans et la puissance des maîtres chinois.

Fig. 8.

Voici une représentation (fig. 12) d'Abhayâkara, moine célèbre, né au IXe siècle de notre ère dans le Bengale, au déclin du Bouddhisme indien. La peinture représente un épisode miraculeux de sa vie. Un roi de basse caste, désirait sacrifier un certain nombre de prisonniers, qu'il retenait indûment dans ses geôles. Abhayâkara, plein de compassion pour ces malheureux, demanda au roi leur libération; ce dernier refusa formellement d'accéder à cette requête. C'est alors que le saint homme fit apparaître, grâce à sa puissance magique, un monstrueux serpent, qui vint s'enrouler autour de son corps. Le roi, épouvanté, fit immédiatement relâcher les prisonniers; cette scène est représentée à la partie inférieure de la peinture.

D'autres représentations sont consacrées aux épisodes principaux de la vie du Bouddha Çâkya-mouni. On y peut voir la naissance miraculeuse, la vie de plaisirs dans le gynécée, la tentation du démon avant l'illumination; enfin, d'autres scènes moins connues, que le zèle pieux des enlumineurs souligne d'une très brève légende qui facilite et assure la besogne d'identification.

Nous reproduisons (fig. 5) une scène caractéristique : la descente du ciel des trente-trois dieux, où le Bouddha s'était rendu pour enseigner la loi à sa mère morte sept jours après sa naissance. L'architecte des dieux avait construit, en prévision de la descente du Bouddha, un triple escalier. Il suffit de relire les passages des textes bouddhiques

Fig. 9.

consacrés à cet épisode, pour vérifier l'exactitude des données graphiques. Indra et Brahmâ se trouvent aux côtés du Bouddha. Des personnages se meuvent aux pieds de l'échelle pour souhaiter la bienvenue au Maître; nous reconnaissons à ses attributs un monarque suzerain du monde (cakravartin); c'est, en réalité, la nonne Utpalavarnâ, qui a revêtu ce déguisement pour être la première à rendre hommage au Bouddha.

D'après une légende assez tardive, le culte des saintes images aurait été recommandé par le Bouddha lui-même; nous donnons (fig. 11) une illustration fragmentaire de cet épisode, dont la version française est due à l'un des plus illustres pionniers des études bouddhiques : E. Burnouf. Le roi Rudrâyana de Roruka, avait envoyé au roi Bimbisâra du Magadha, une armure merveilleuse et toute couverte de joyaux. Après l'avoir admirée, le roi Bimbisâra se trouva dans un cruel embarras. Les joaillers, que l'on voit pénétrer dans le palais, avaient déclaré inestimable la précieuse armure. Le roi Bimbisâra se rendit finalement auprès du Bouddha et lui parla ainsi : « Dans la ville de Roruka, seigneur, habite un roi nommé Rudrâyana; c'est mon ami, quoique je ne l'aie jamais vu; il m'a envoyé en présent une armure formée de cinq parties. Quel présent lui ferai-je en retour? »

Fig. 10.

Le Bouddha enjoignit alors au roi Bimbisâra de faire exécuter par des peintres

une représentation de sa personne et de l'offrir au roi Rudrâyana.

Les peintres, incapables de supporter l'éclat émanant du Bouddha, ne purent faire un mouvement. Le Bouddha dit alors au roi : « Les peintres auront de la peine, ô grand roi; il leur est impossible de saisir le moment de peindre le Tathâgata, mais apporte la toile. Le roi l'ayant apportée, Bhagavat y projeta son ombre et dit aux peintres : Remplissez de couleur ce contour;... puis il faudra écrire au-dessous les formules de refuge ainsi que les préceptes de l'enseignement; il faudra y tracer, tant dans l'ordre direct que dans l'ordre inverse, la production des causes successives de l'existence qui se compose de douze termes; on y écrira en deux stances :

Fig. 11.

« Commencez, sortez de la maison, appliquez-vous à la loi du Bouddha, anéantissez l'armée de la mort, comme un éléphant renverse une hutte de roseaux.

« Celui qui marchera sans distraction sous la discipline de cette loi échappant à la naissance et à la révolution du monde mettra un terme à la douleur.

« Si quelqu'un demande ce que sont ses sentences, il faudra répondre : La première est l'introduction, la seconde l'enseignement, la troisième la révolution du monde, la quatrième l'effort.

« Les peintres écrivirent tout ce que Bhagavat leur avait dicté; puis Bhagavat dit au roi Bimbisâra : Grand roi, adresse à Rudrâyana une lettre ainsi conçue : Cher ami, je t'envoie en présent ce qu'il y a de plus précieux dans les trois mondes. Il faut que, pour recevoir ce cadeau, tu fasses orner la route dans une étendue de deux yojana et demi; il faut

que tu sortes toi-même avec un corps d'armée de quatre espèces de troupes et que tu places ce présent dans un lieu large et ouvert, et que tu ne le découvre qu'après l'avoir adoré et lui avoir rendu de grands honneurs. L'observation de ce que je te recommande t'assurera la possession d'un grand nombre de mérites ».

Fig. 12.

Le portrait fut ensuite envoyé au roi Rudrâyana, qui le reçut avec les plus grands honneurs. Ce monarque ayant médité les enseignements du Bouddha entra en religion.

La figure 12 représente ces principales scènes : l'examen de l'armure par le roi Bimbisâra, la séance de pose, l'envoi du portrait.

Telle est la légende; elle permet aux lamas tibétains de rattacher leurs copies serviles à cette première image du Maître. Nous savons fixer plus sûrement, grâce aux travaux de MM. Foucher et Grünwedel, les origines de ces représentations; c'est la tradition supérieure des artistes indo-grecs qui survit encore chez les moines du Tibet, qui la perpétuent, tout en la méconnaissant.

J. Hackin.

Promenades artistiques

A LA COMPAGNIE CHINOISE TONYING

26, place Saint-Georges

On écrirait une curieuse histoire de l'influence des importateurs sur le goût public, principalement dans le domaine de l'Extrême-Orient.

L'action exercée au XVIIIe siècle par la Compagnie des Indes confond l'imagination, si l'on met en parallèle, d'une part l'insuffisance absolue des agents de la Compagnie, qui achetaient là-bas au petit bonheur des objets de valeur médiocre, et, d'autre part, la répercussion qu'ont eue sur le style français de l'ameublement et de la décoration, ces laques, ces broderies, ces porcelaines fabriquées hâtivement dans les ateliers de Pékin ou de Canton en vue de l'exportation.

Plus près de nous, n'avons-nous pas vu notre art décoratif moderne, celui qu'on a qualifié de « nouveau », entièrement régénéré par les influences venues d'un petit magasin où l'on déballait des bibelots japonais devant une élite d'amateurs, d'artistes et de lettrés? On allait chercher là, non seulement le frisson d'une beauté délicate et rare, mais une sorte de consécration du goût. Un diplomate nippon, fort entendu aux raffinements de son art national, et très avisé quant aux avantages qu'il pouvait retirer de l'engouement européen pour ces nouveautés exotiques, contribua à donner à ce mouvement toute son ampleur.

FIG. 1.

Fig. II.

Ce qui est advenu depuis lors est présent à l'esprit de tous. La Chine et le Japon sont entrés dans notre esthétique avec des allures de triomphe. On ne saurait prêter trop d'attention aux incidents de cette conquête. L'art d'Extrême-Orient circule aujourd'hui au milieu de nous comme un système d'irrigation dans une plaine fertile. Les formes récentes de l'importation ont une valeur quant à la fécondation de notre sol artistique. Une maison qui disparaît, une autre qui se crée, ce sont comme des canalisations qui se ferment ou qui s'ouvrent. L'état du marché peut nous préoccuper au même titre que l'enrichissement des collections publiques et privées; l'un se trouve d'ailleurs en étroits rapports avec l'autre.

Fig. III.

Il y a beau temps que la passion des arts de l'Asie Orientale a cessé d'être l'apanage d'un groupe d'initiés. A des cultes de petite chapelle, succède une vogue plus étendue, et l'on voit surgir en même temps, par une sorte de loi naturelle, les moyens d'y satisfaire. Paris est resté le centre où peut s'exercer le choix le plus varié. Il serait instructif de suivre l'évolution d'une maison d'importation comme celle de Mme Langweil, par exemple, depuis ses origines jusqu'au moment où sa fondatrice la laisse en pleine expan-

sion. Ce n'est pas seulement le monde des collectionneurs parisiens qui venait alimenter sa curiosité dans les salles d'exposition de la place Saint-Georges, mais tous les centres où l'Extrême-Orient est en honneur, Londres, Berlin, New-York, Boston. Aujourd'hui que Mme Langweil a décidé de goûter un repos mérité, on peut, sans paraître lui offrir les fleurs d'un galant compliment, publier la dette de reconnaissance que tout sinisant et japonisant a contractée envers elle. Lui souvient-il de ce premier ensemble de jades, de cristaux et d'améthystes qu'elle eut l'audace de faire fleurir dans ses salons, comme un parterre étincelant de fleurs nouvelles? L'Amérique les lui enleva d'un coup. Ainsi fut récompensée sa première initiative. Mme Langweil en eut d'autres. On lui dut des révélations heureuses. Patients collectionneurs et amateurs mondains savaient trouver chez elle de quoi contenter leur goût. Bien des vitrines lui sont redevables de pièces exceptionnelles; bien des salons lui doivent le charme d'une décoration originale et de grand goût, et les musées, enfin, envers qui Mme Langweil se montra toujours d'une libéralité parfaite, gardent avec reconnaissance le souvenir de l'aide qu'elle leur a généreusement donnée.

Fig. IV.

A l'heure où Mme Langweil se retire, la connaissance des arts asiatiques offre quelques caractères particuliers. C'est d'abord le développement considérable qu'ont pris

Fig. v.

depuis quelques années les recherches archéologiques. Les études et les missions des Chavannes, Foucher, Pelliot, Aurel Stein, Grunwedel, von Lecoq, ont jeté un jour inattendu sur les origines millénaires et sur le développement de l'esthétique du continent jaune. Il ne s'agit plus seulement de rechercher quelques morceaux impeccables de l'art céramique chinois aux époques de perfection classique : les bronzes des dynasties primitives, les pierres sculptées vieilles de vingt siècles, les documents de la statuaire bouddhique de Yun-kang et de Long-men, les objets funéraires des Han et des T'ang, les poteries et les peintures des Song et des Yuan, se sont révélés en même temps que les formes d'art correspondantes dans l'Inde, le Tibet, l'Indonésie.

Il faut autre chose qu'un œil délicat et exercé pour juger des choses de l'Extrême-Asie : la plupart des amateurs joignent désormais une certaine érudition archéologique au goût des formes et des couleurs; telle collection de porcelaines monochromes, justement réputée parmi les plus riches dans les grandes séries classiques, s'accroît systématiquement sous nos yeux de spécimens remontant aux hautes époques; la céramique chinoise, qui paraissait resserrée entre des dates définitivement établies, s'enfonce désormais, elle aussi, dans l'antique passé de la civilisation; un clair-de-lune Song cesse d'être « tête de série » pour prendre rang chronologique, et briller de son éclat tendre et

mystérieux après la poterie fruste des Tchéou, les puissants vases Han, et les élégantes formes T'ang.

Actuellement, l'art de la Chine ne s'étend plus sur trois siècles, mais sur trente. C'est un événement considérable; les expositions publiques l'ont mis en lumière, les collectionneurs en ont senti l'intérêt, et l'importation n'a pas manqué d'y accommoder ses méthodes et son organisation.

Fig. VI.

Un autre élément est venu, lui aussi, modifier l'état du marché. Tandis que les grandes maisons déjà existantes s'étendaient et se fortifiaient en multipliant leurs agents de recrutement en Chine et en améliorant leurs organes de vente en Europe, on voyait apparaître à Paris des sociétés chinoises, purement indigènes, qui entendaient user des facilités qu'elles trouvaient dans leur pays d'origine pour découvrir les pièces rares, que leur possesseur est toujours porté à tenir cachées, et pour les présenter ensuite directement au public occidental.

Si ces transformations sont connues de quiconque s'occupe d'art extrême-oriental, il peut être instructif de les saisir sur le vif dans un cas particulier. La Compagnie chinoise Tonying vient justement de se substituer à Mme Langweil de qui elle occupe désormais l'hôtel et dont elle entend continuer les traditions en les adaptant aux nécessités nouvelles. Un coup d'œil rapide sur ses salles d'exposition donnera, je pense, quelques suggestions utiles.

La première impression, celle qui se révèle d'abord et avant tout

examen, c'est l'incomparable richesse de l'art chinois : richesse des formes et des couleurs, variété des matières, fertilité infinie d'un génie décoratif qui se plie avec souplesse à toutes les obligations comme à toutes les fantaisies. Bronzes austères, poteries antiques au galbe noble, paravents où la laque se déploie avec somptuosité, porcelaines monochromes où des pièces jaune impérial voisinent gaiement avec les bleu turquoise purs ou les sang-de-bœuf puissants, cristaux étincelants, jades laiteux, améthystes où sommeillent des lueurs tendres, cloisonnés généreux, sobres peintures, potiches au décor multicolore où dominent tantôt les noirs profonds, les verts brillants ou les roses joyeux, — l'art de la Chine a tout connu, tout pratiqué et tout porté à ce point de perfection où la force de l'invention fait équilibre à l'habileté de la technique.

Fig. VII.

Je note un vieux bronze rituel (fig. I), pièce vénérable dans le style de la dynastie Chang ; il faut que notre esprit fasse un bond de quatre mille ans pour se reporter aux temps quasi légendaires où le génie robuste des anciens Chinois créait, pour les offrandes aux ancêtres, ces vases ; la signification symbolique de leurs ornements nous échappe souvent encore. Celui qui nous occupe est décoré du *lei-ouen* et de l'image du *t'ao-t'ie*.

Le respect que portent les Chinois à tous les vestiges de leur civilisation primitive se traduit souvent par la reproduction des objets les plus archaïques, et principalement des bronzes. Nulle idée de supercherie n'entre généralement dans leur esprit, mais les recueils spéciaux

donnent, des vases antiques, des images et des descriptions tellement fidèles et précises, qu'un fondeur des T'ang ou des Ming n'éprouve aucune peine à reproduire exactement un modèle des Chang ou des Tcheou. L'alliage, la patine, permettent de reconnaître les objets ainsi « recréés ». Parfois aussi, une période met sa marque particulière dans la technique des fondeurs; c'est ainsi que les incrustations d'or et d'argent permettent d'attribuer à peu près certainement à l'époque Song le vase rituel à forme de canard (fig. II), exécuté d'après un modèle Tcheou; les niellures d'or, restées vives et nettes, et celles d'argent que

Fig. VIII

le temps a rendues presque roses, se fondent harmonieusement dans la patine sombre du bronze.

Parmi les pièces de haute époque, je distinguerai encore le vase en poterie de la fig. III. C'est un objet de fouilles, trouvé dans un tombeau de la dynastie Han. La terre, brun rouge et assez dense, est recouverte

d'un émail vert qu'un séjour prolongé dans le sol a altéré et irisé par places; la panse est ornée d'une bande d'animaux stylisés et de nuages. C'est le type même de cette poterie Han, que Bushell détermina pour la première fois il y a une dizaine d'années.

Fig. IX.

Dans la catégorie des objets de fouilles, mais avec une attribution d'époque postérieure de huit ou dix siècles puisqu'il s'agit d'une pièce T'ang, on doit également placer la statue funéraire (fig. IV), en terre cuite émaillée jaune et vert; c'est l'image d'un mandarin civil, debout dans une attitude méditative, mains croisées et longues manches retombantes; la coiffure offre un intérêt particulier.

Les grandes statues (fig. V et VI) sont des morceaux d'importance capitale. Elles représentent deux Lohans. Les émaux employés, jaune et vert, se tiennent dans la gamme de l'époque T'ang.

D'autre part, l'aspect très naturaliste des personnages, et certains détails tels que l'épaisseur de la glaçure qui recouvre les visages, nous acheminent vers les Ming. Il s'agit donc sans doute de spécimens intermédiaires, jusqu'ici inconnus dans l'histoire de la céramique. Leur intérêt s'accroît encore par leur caractère d'art. L'un des ascètes se tient accroupi, en prière, les mains jointes : des mains magnifiques, longues, blanches, grasses, qui révèlent chez l'auteur de la statue un souci singulier de la forme humaine. Le second Lohan est représenté assis, un genou relevé; son visage ridé est extrêmement expressif; l'animation du regard, la bouche entr'ouverte comme pour parler, le geste plein de naturel, tout signale à l'attention cette statue digne d'une collection publique. Autant par leur valeur documentaire que

par leur qualité d'art, ces deux Lohans mériteraient des places d'honneur dans quelque musée.

Le vase de la fig VII rentre dans une série plus connue. C'est une poterie Song, de forme ample et généreuse, décorée en brun-noir sur fond crèmeux et avivée de quelques touches, brun-rouge; des bandes de rinceaux stylisés se déroulent sur la panse, tandis que dans quatre grands médaillons à personnages, on aperçoit des scènes champêtres, philosophes à la promenade, sages se reposant des fatigues du pouvoir ou de la spéculation idéologique par la paisible distraction de la pêche à la ligne.

Fig. x.

La céramique Song est d'un attrait multiple et varié. Tantôt, comme sur le vase précédent, elle use des moyens les plus simples, recherchant de sobres effets par l'emploi de deux ou trois teintes en gamme sourde; tantôt elle se plaît à multiplier les tons somptueux, fondus, mélangés, accordés par le feu puissant des fours à haute température. L'émail du vase VII est mince, il vaut par sa finesse onctueuse et sa simplicité. Au contraire, la coupe de la fig. VIII est revêtue de la robe la plus lourde, la plus opulente; c'est un « clair de lune » dont un poète seul pourrait décrire la splendeur; l'intérieur passe par teintes insensibles et mourantes, du turquoise clair au bleu sombre et au mauve, tandis que l'extérieur, aux coulées puissantes, aux tons si riches de pourpre violacée se fondant dans l'or bruni du rebord, évoque toute la magie d'une nuit profonde et veloutée où scintilleraient des étoiles....

Mais, pénétrons dans les séries de la porcelaine classique, celle dont

on a recherché et étudié presque exclusivement, depuis trois siècles, les spécimens les plus parfaits.

L'époque Ming nous offrira d'abord (fig. IX) un vase décoré en relief de poissons, de plantes marines et des flots de la mer, en blanc bleuté sur fond bleu sombre; puis, un grand vase orné du dragon poursuivant le joyau à travers les nuages (fig. XI), jaune et aubergine sur fond vert; une potiche (fig. XII) également sur fond vert, avec réserves en biscuit où se déroulent des scènes heureuses et paisibles empruntées aux poèmes antiques : des personnages majestueux se promènent en devisant dans des paysages de montagnes bleues, ou se récréent à l'ombre des arbres en fleur, et rien qu'à les contempler on éprouve une sensation délicieuse de repos et de fraîcheur. La paire de la fig. XIV, potiches aux cinq couleurs, égaie l'esprit par la vivacité des tons et par la liberté joyeuse des sujets : sous des palmes et parmi des fleurs, des danseuses fléchissent gracieusement leur taille et prennent des poses mignardes pour divertir d'élégantes promeneuses.

Fig. XI.

Cette époque Ming sut manier les procédés céramiques avec une délicatesse et une vigueur surprenantes. Elle nous met maintenant sous les yeux (fig. XIII) un vase octogone, en grès, orné des *pa-koua* et d'un décor de fleurs sur chacune des faces; les couleurs, crème, vert et aubergine, sont enveloppées d'un ton doux, tendre et moelleux.

Mais une pièce hors ligne (fig. X) nous permettra d'apprécier bien mieux encore la subtilité du goût et la franchise d'exécution des céra-

mistes Ming. C'est un de ces célèbres vases à fond noir qui tentèrent toujours la maîtrise des grands potiers et dont la réussite conférait à leur auteur une sorte de primauté. Le vase a quatre faces; il porte les *sseu che houa*, fleurs des quatre saisons : prunier d'hiver, pivoine de printemps, lotus d'été, chrysanthème d'automne. Elles s'élèvent avec une grâce naturelle, les fleurs chères au sentiment chinois, et le noir mat du fond fait ressortir l'aisance de leur flexion et la pureté de leurs couleurs : blancs onctueux, verts puissants, jaunes vigoureux, violets tendres. Ces couleurs sont fortes sans dureté, délicates sans mignardise. Le vase est dépourvu de ces reflets brillants et secs qui arrêtent la caresse du regard; on dirait qu'il absorbe la lumière, s'en imprègne et la retient. Il ne s'agit pas ici d'un de ces jeux habiles où le céramiste n'a d'autre ambition que de montrer, technicien accompli, qu'il est rompu aux difficultés du métier. Un goût profond se trahit en de telles pièces, et l'on conçoit qu'un artiste puisse exprimer sa sensibilité avec une pâte et des émaux de couleur, aussi bien qu'à l'aide du ciseau sur une pierre, ou des pinceaux sur un carré de soie.

Fig. XII.

Fig. XIII.

Comme pièces de virtuosité céramique, je

mettrai à part une grande chimère, chien de Fô femelle et son petit (fig. XV), biscuit K'ang-hi décoré de vert, jaune, aubergine et noir, sur un socle quadrangulaire dont trois faces sont ornées de fleurs et oiseaux sur fond vert, le quatrième portant le dragon sur fond jaune; une paire de potiches Yong-tcheng (fig. XX) à bandes verticales décorées de motifs floraux sur fond rouge, bleu ou jaune, et dont la base s'orne d'un *lei-ouen* très étiré; un vase ovoïde de même époque, où l'on voit un phénix parmi des rochers et des fleurs, vert et rose vif sur fond blanc (fig. XVII); enfin, morceau rare et parfait — rare par sa dimension, parfait par son exécution — une grande bouteille marquée

Fig. XIV.

K'ien-long, où sur fond blanc se développe une branche fleurie, chargée de neuf pêches roses (fig. XVIII).

Le même cachet de K'ien-long marque les cinq pièces de la figure XIX. Mais il s'agit cette fois de pièces impériales, destinées à l'usage du palais; elles garnissaient quelque autel bouddhique; la série

comprend le trépied, deux cornets et deux chandeliers, décor de motifs floraux et d'attributs bouddhiques sur fond jaune.

Les beaux paravents de porcelaine ne sont pas fréquents, c'est pourquoi je fais mention de l'un d'eux qui porte sur ses douze feuilles une série de scènes légendaires traduites en émaux brillants. Mais il s'agit là d'un objet de curiosité plutôt que d'une pièce d'ameublement véritable.

Fig. xv.

Les paravents réellement en usage dans le mobilier chinois, et les plus connus aussi du public européen, sont exécutés en laque. La plupart sont décorés de médaillons ou de grandes scènes en relief légèrement sculpté, ils rentrent alors dans la catégorie inexactement désignée sous le nom de laques de Coromandel.

Les pièces de ce genre sont très appréciées en Occident depuis quelques années; elles ont tendance à pénétrer couramment dans nos installations et à faire figure parmi des meubles de style purement européen. Leur caractère très décoratif et le raffinement de leur exécution justifient d'ailleurs cette faveur.

C'est que la laque d'Orient n'est pas, comme notre vernis de copal, un mélange artificiel de résine, d'huiles grasses et de térébenthine, mais un produit naturel, tiré de l'arbre à laque (*ts'i chou*) dont on laisse suinter la sève et que l'on purifie ensuite à l'aide des opérations les plus délicates et les plus compliquées. La préparation du bois sur lequel la laque doit être appliquée n'est pas moins minutieuse. Nous n'entrerons pas dans le détail du travail du laqueur; disons seulement que

Fig. XVI.

l'atelier doit réunir certaines conditions constantes d'aération, de température et de lumière; quant au travail lui-même, toute hésitation, toute reprise sont interdites, la moindre erreur obligerait à laver l'ouvrage entier. Certains laques ont demandé plusieurs années de labeur assidu. On conçoit dès lors la valeur de telles tables en laque unie, incisée ou sculptée, et de tels paravents de Coromandel.

Celui que j'examine porte, sur ses douze feuilles dont trois sont reproduites (fig. XVI), les Lohans dans des paysages montagneux ou marins. Les scènes sont traitées dans un esprit à la fois religieux et familier; leur inspiration religieuse semble d'ailleurs assez peu orthodoxe, puisque aussi bien dans l'encadrement que sur les compositions principales, les attributs bouddhiques se mélangent à des symboles taoïques et à des objets d'usage purement domestique. Les sages y apparaissent toutefois dans leur attitude légendaire, et avec l'accompagnement ordinaire de leurs animaux et de leurs assistants : singes, tigres, ki-lin, éléphants, génies, etc. La pièce, d'époque K'ang-hi, est traitée en blancs, verts, rouges et bleus atténués sur fond noir.

Mais ramenons nos yeux sur des objets de valeur non moins précieuse,

bien que de volume plus réduit. La Chine est par excellence le pays des jades. Mieux que tous autres, les Célestes ont apprécié le charme particulier de cette matière à la fois onctueuse et brillante, qui ne s'abandonne pas aux fantaisies de la lumière comme les matières transparentes et qui cependant n'offre pas ce caractère morne et sourd des corps lourdement opaques. Dès la plus haute antiquité, les poètes et les philosophes ont choisi le jade comme comparaison pour exprimer les raffinements de la sensibilité ou la perfection des qualités morales. Certains des emblèmes cultuels les plus antiques sont en jade, et c'est encore le jade que tenaient ou remettaient les empereurs comme signe ou délégation de leur puissance. La matière essentiellement noble et subtile fut employée peu à peu pour l'exécution d'objets purement décoratifs; la patience et l'habileté des artisans célestes trouvaient l'occasion de s'y exercer ; découvrir un bloc aux qualités rares, tirer parti de sa forme, de sa structure, de sa couleur, y appliquer longuement tous les calculs d'une fantaisie minutieuse; créer, en un mot, cet objet parfait qui doit satisfaire aux exigences compliquées de l'esthétique chinoise, c'était la tâche du sculpteur de jade; tâche obscure, pourrait-on dire, s'il ne s'agissait d'une race où l'on s'estime assez payé devant la richesse et la renommée, par le sentiment d'avoir accompli un travail digne de mérite.

Fig. xvii.

Je choisis dans les vitrines de la compagnie Tonying un vase de jade blanc laiteux qu'on désigne sous le nom de « graisse de mouton ». Rarement on a pu voir un bloc plus pur, plus homogène. La pièce la plus délectable est, pour un amateur chinois, celle dont nulle veine ne vient altérer le ton. Il faut

Fig. xviii.

qu'en toutes ses parties, elle offre une teinte soutenue, une densité égale. Évidemment la qualité de jade qui remplit le plus rarement ces conditions, est le jade blanc : le moindre défaut y devient apparent. C'est pourquoi les pièces « graisse de mouton » sont aussi recherchées que celles de couleurs *pi*. Celle-ci (fig. XXIII) a été travaillée en forme de vase : son style archaïque se trouve relevé par la délicatesse de l'exécution. Elle est formée de deux oiseaux géminés qui, comme la double carpe, le double papillon, le double lotus, sont un emblême d'union conjugale. Sans doute ce vase a-t-il été offert à la Cour à l'occasion de quelque mariage : nous nous trouvons en effet en présence d'une pièce impériale K'ien-long.

A l'instant, je parlais de jade de couleur *pi*, vert émeraude. Voici, comme spécimen de cette qualité, un vase (fig. XXI) qui reproduit curieusement les formes d'un bronze archaïque ; il est monté dans un support de bois historié.

Quant à la peinture de la figure XXIV, elle permettra de juger, sans

Fig. xix.

qu'on ait à s'y étendre, d'un art que les Chinois ont porté à un point d'excellence rare, selon les lois d'une esthétique qui leur est propre. Cet art, une série d'expositions publiques ou privées a permis au public d'en priser la force et la variété. Si l'étude des styles, des matériaux et des textes, a démontré que les pièces originales de haute époque restaient infiniment rares, nous avons pu constater aussi qu'aux meilleures périodes d'art, d'excellents peintres avaient pris le soin de multiplier par des reproductions toujours fidèles et souvent pleines de génie, les œuvres des maîtres antiques dont les originaux s'altéraient ou se détruisaient au cours des âges. C'est ainsi que la peinture ici figurée, et qu'un critique chinois définirait : « le rugissement du tigre dans une forêt de pins », paraît être inspirée par un rouleau de l'époque Song, sans doute de Mou K'i ou de son école.

Fig. XX.

Disons un mot des tapis chinois, encore inconnus en Europe il y a quelques années, et qui ont si vite conquis la faveur des collectionneurs. Ils se distinguent par des caractères très particuliers. Comparez un tapis de Perse et un tapis de Chine : le premier, de dessin net et de couleurs franches, accuse un style ferme et délibérément conçu; le second, aux motifs plus souples, relève d'une inspiration plus libre et d'une fantaisie inattendue. Le décor du tapis persan vise au style pur, celui du tapis chinois admet une représentation plus réaliste des plantes et des animaux.

Comme technique, les tapis de Chine sont exécutés sur un métier vertical, permettant le travail simultané de plusieurs ouvriers qui nouent sur la chaîne, touffe par touffe, les fils de laine; le dessin se

développe à l'envers du métier, sous la surveillance d'un contremaître. Le travail est moins serré que dans les tapis de Perse, les fils sont plus longs; les tapis chinois gagnent ainsi en moelleux ce qu'ils perdent en netteté.

Les motifs sont extrêmement variés et témoignent d'une grande fertilité d'invention. Les personnages en sont généralement exclus, on n'en rencontre guère que sur les tapis religieux du Tibet. Mais les fleurs et les animaux ont été dès le début représentés avec une liberté et un sens décoratif extraordinaires. Les Chinois n'ont pas eu, d'ailleurs, à créer pour leurs tapis des motifs particuliers. Ils ont simplement adapté à la technique des tapis les décors composés depuis une époque très reculée pour leurs tissus, brocarts et velours : d'abord, « les fleurs des saisons », tantôt dispersées sur le fond, tantôt formant un dessin soutenu qui occupe la surface entière du tapis.

Fig. XXI.

La pivoine se prête à des stylisations dépouillées et d'accent sévère, le lotus permet des combinaisons de couleurs avec la petite gousse qui occupe le centre; quant au chrysanthème, sa forme irrégulière et la disposition de ses pétales s'accordent avec les dispositions les plus fantaisistes.

Mais la plus remarquable originalité des tapis chinois est l'emploi nuancé des couleurs, ton sur ton. L'artiste choisit le ton dont il entend jouer, et ne l'abandonne qu'après avoir épuisé la gamme des dégradations, depuis les nuances les plus vives jusqu'aux plus assourdies.

La plupart des tapis sont des tapis de parquet. Il existe aussi des tapis de prière dans les temples, des tapis de selle qui ne servent que dans les cérémonies, et d'autres enfin, plus petits, recouvrant le k'ang, l'estrade qui occupe le fond de la pièce. Celui de la figure XXII appar-

Fig. XXII.

tient à cette dernière catégorie; c'est un des plus charmants que j'aie rencontrés. Sa composition est simple. Dans un encadrement à bande brun olive semée de fleurettes, le double motif « cerf et phénix », de style archaïque, s'oppose en un bleu vigoureux, sur fond crème, très chaud, de teinte ambrée.

N'avais-je pas raison de dire qu'aucun art n'offre autant de variété que celui de la Chine? C'est que le sentiment esthétique réside au plus profond de l'âme chinoise. Qu'il s'agisse de donner corps aux croyances surnaturelles, de fondre des bronzes rituels, de décorer la demeure des morts, de concevoir un pilier d'architecture civile ou religieuse; que l'on veuille garder par l'image peinte ou sculptée le souvenir d'un personnage divin, d'un sage, d'un grand politique, d'un poète illustre; que

Fig. XXIII.

Fig. xxiv.

l'on cherche à parer de raffinements la salle préférée d'une demeure, ou que l'on désire plus simplement façonner des objets d'usage domestique, — c'est à la matière rare, c'est au procédé précieux que le génie chinois aura recours. Ce génie n'est d'ailleurs nullement fermé aux influences extérieures : il a tour à tour reçu celles de la Grèce, de Rome, de la Scythie et de la Bactriane, de la Perse, de Bysance et des arts musulmans. Dans ce vaste creuset sont venues se fondre les formes les plus diverses, quelquefois les plus opposées. Mais le goût chinois, en s'énrichissant, a su garder son originalité puissante. Il s'est accru sans s'altérer. Sachons faire profit de toutes les leçons qu'il nous donne, et poussant chaque jour plus à fond la connaissance de ses origines et de ses transformations, multipliant nos contacts avec ses plus beaux produits, découvrant de nouvelles raisons de l'admirer, n'oublions pas que nous devons agrandir ainsi notre vieux patrimoine d'art.

D. de Berkem.

L'Administrateur-Gérant : A. Lahure. 75 696. — Imp. Lahure.

SMITHSONIAN LIBRARIES
3 9088 02002 8320

SI
814.
2 copies